

HENRYK VOGLER

## „JEGOR BUŁYCZOW I INNI“

Wystawienie „Jegara Bułyczowa i innych“ Gorkiego w Krakowie staje się po trochu jak gdyby komentarzem i głosem w dyskusji toczącej się dziś u nas — i nie tylko u nas — na temat zagadnień realizmu i niektórych istotnych jego elementów. Oto mamy przed sobą przykład: dramat teoretyka i praktyka wielkiej sztuki realistycznej, budowniczego i niemal kodyfikatora realizmu socjalistycznego. Oto możemy studiować jak w tym wzorowym wykonaniu dramatycznym kształtują się niektóre problemy tego realizmu, np. zagadnienie typowości, zagadnienie bohatera pozytywnego itp.

W 1932 r. pisze Gorki — jako pierwszą część zamierzonej trylogii dramatycznej — „Jegara Bułyczowa“, w którym scenicznym skrótem zobrazowuje przełomowy moment nowożytnej historii: upadek murszejącego świata mieszczańskiego i rewolucyjne narodziny epoki proletariackiej. Przedstawione zostaje to, co w nowszych współczesnych sztukach i utworach literackich pojawia się tak często, że streszczane zostaje już niemal sloganowo: stare umiera — rodzi się nowe. W jakich proporcjach dramatycznych ukazany jest przez Gorkiego ten historyczny proces rozwojowy? Na pierwszym planie wielkiego malowidła społeczno-obyczajowego widzimy bogatą rodzinę kupiecką Bułyczowów ze wszystkimi drobiazgowo zaobserwowanymi jej cechami rodzajowymi i z potężną postacią głowy tej rodziny, Jegorem, na czele. Na odległym horyzoncie rysuje się szkicowo to „nowe, które się rozwija“: sygnalizuje je migawkowo przesuwająca się postać Jakuba Łaptiewa, echa bieżących wydarzeń wdzierających się do dusznego salonu, odgłosy rewolucyjnej demonstracji dochodzące zza okien czy wreszcie pewne rysy postaci nieślubnej córki Bułyczowa, Szury. Ale dramat społeczny i powszechny jest tu zarazem dramatem psychologicznym i jednostkowym. Tragedia ginącej klasy jest zarazem tragedią śmiertelnie chorego człowieka. Jegor Bułyczow to nie tylko kupiec i wyzyskiwacz, ale człowiek nieprzeciętnej siły, energii i rozsądku. Nie tylko człowiek, ale także zwierzę ludzkie z jego wspaniałą, naturalną żywotnością a równocześnie z jego mędnym, szczerzym lękiem o tę żywotność.

Dramat, który się w tych wymiarach rozgrywa jest nie tylko z najściślejszą realistyczną wiernością zaobserwowanym do k u m e n t e m historycznym, utwalonym z drobiazgową dokładnością miejsca i czasu — ale wielkim artystycznym s y m b o l e m, bez którego nie ma literatury i sztuki. Choroba raka, która trawi i pożera Bułyczowa to nie tylko realistycznie uchwycony rys charakterystyki postaci, ale także metafora obrazująca poetycko gangrenę tocząca współczesny świat kapitalistyczny. Kiedy w zakończeniu drugiego aktu trębacz dmie z całej siły w swą trąbę, nie jest to tylko anegdotyczna ilustracja ówczesnej obyczajowości i znachorskich sposobów leczenia przy pomocy instrumentu muzycznego — ale także umowny skrót obrazowy. W huczeniu tej trąby słychać istotnie groźną przestrożę i zapowiedź bynajmniej nie apokaliptycznej zagłady starego świata.

Wyobraźmy sobie teraz przez chwilę, że któryś z naszych współczesnych dramaturgów (traktujących dramat realizmu socjalistycznego niczym pieczęć przyrządzoną skrupulatnie wedle przepisów znakomitej książki kucharskiej) pisze sztukę o tym jak „ginie stare i rodzi się nowe“ w naszym kraju, powiedzmy w latach 1945—1948. Wyobraźmy sobie nawet, że wybiera środowisko ówczesnego rodzimego kupiectwa. Ileż trudu kosztowałoby go przestrzeganie wszystkich subtelności kucharskiej książki. Bohater kupiec? Mogłoby to zamącić prawidłowe ustawienie proporcji klasowych! Kupiec o potężnym formacie indywidualnym, o błyskotliwej inteligencji i w zdecydowanym konflikcie z własnym otoczeniem? O, co to, to na pewno nie! Nietypowe! Jeszcze do tego kupiec chory? Przemysłnictwo mieszczańskiej ideologii szukającej w literaturze dziwności, wyjątkowości i patologii!

Znamy typ utworów, które wywodzą się z takiego stosunku do

materiału literackiego. Określamy je najogólniej terminem: „schematyzm“.

Maksym Gorki uczy w swym utworze, że dobrze wybrany i dobrze uchwycony f r a g m e n t rzeczywistości odsłania prawdę artystyczną równie dokładnie jak gdyby sprezentowana została — o ile to w ogóle możliwe — c a ł o ś ć tej rzeczywistości. Maksym Gorki uczy, że gdy twórca posiada pełną

rzeczy, „przepląta państwo“, a w chwilę potem z namysłem i jakby bolesnym zwątpieniem zapytuje sam siebie: „A nuż nie przepląta?“ — jest w tym głęboka sceptyczna beznaściejność inteligenta, któremu usuwa się grunt spod nóg. Łukianow te same kwestie mówi przy grze w karty, szybko i niedbale, nie są one zbyt ważne dla nastawionego w pełni na doczesność bogatego kupca.

Sklonności krakowskiej reżyserii



„Jegor Bułyczow“ w Teatrze im. J. Słowackiego: M. Kościalkowska (Szura), W. Woźnik (Bułyczow)

świadomości ideologicznej i prawdziwą wiedzę o świecie i prawach nim rządzących, obojętną jest wtedy rzeczą „od którego końca“ zaczyna się jego artystyczna relacja o tym świecie, czy ostrzejsze światło pada na robotnika czy na kupca, na pozytywne czy negatywne postacie. Maksym Gorki uczy, że o wielkości dzieła artystycznego mowa jest wtedy, kiedy umiejętność politycznej analizy przedstawianych wydarzeń towarzyszy b o g a c t w o zaobserwowanych szczegółów i sytuacji, p r a w d a ich wyglądu, o d w a g a w ukazywaniu tej prawdy. Dlatego „Jegor Bułyczow“ to nie tylko sceny dramatyczne traktujące o abstrakcyjnym „starym, które umiera i nowym, które się rodzi“, ale konkretny wycinek życia bogatej rosyjskiej rodziny kupieckiej w 1917 roku, wycinek, którego poszczególne segmenty tworzą wielką historyczną syntezę.

Krakowski Teatr im. J. Słowackiego, realizując w rocznicę Rewolucji Październikowej to arcydzieło w reżyserii dyr. Henryka Szletyńskiego, zadbał bardzo starannie o wypracowanie takiej syntezy. Przy rezygnacji niekiedy z dokładnego obudowywania tekstu mniej lub bardziej naturalistycznymi szczegółami — stara się przede wszystkim o wydobycie przedstawionych wydarzeń nadrzędnej idei całości, o stworzenie atmosfery i nastroju, który by s y m b o l i z o w a ł prawdę historyczną. Np. u Szletyńskiego w końcowej scenie Bułyczow umiera samotny, a równocześnie zza okna, przez które Szura obserwuje demonstrację, dochodzą ściszone odgłosy tej demonstracji. Jest to oczywista zmiana tekstu, wedle którego za oknem słychać „donośny śpiew“, a wokół upadającego Bułyczowa gromadzą się ci, którzy słyszeli jego ochrypły krzyk. Szletyński rezygnuje tu jednak z wierności interpretacyjnej s z c z e g ó ł u dla wydobycia i d e i: odchodząca klasa ginie w całkowitym odizolowaniu, w szczelnym zamknięciu, do którego ledwo dochodzą odgłosy przemian.

Ten system budowania kompozycji dramatycznej daje piękny, poetycki efekt całości, chociaż wiele z rodzajowej, rosyjskiej soczystości i jedrności zostaje stuszowane. Szletyński dba mniej o opisową plastykę obrazu, a bardziej o pogłębienie filozoficznej treści. Widoczne to jest choćby w odczytaniu tytułowej postaci i w aktorskim ustawieniu jego odtwórcy. Władysław Woźnik stwarza w roli Bułyczowa kreację w wielkim stylu, ale jakby ściszoną, pełną refleksyjności, nieomal filozoficznej zadumy i inteligentnego tragizmu. Kiedy Łukianow w wachtangowskim przedstawieniu jest aż zuchwały w swej barbarzyńskiej żywotności, zmysłowy w każdym najdrobniejszym geście, potężny nawet w swym osłabieniu, mocujący się do ostatka z sobą, ze swoim otoczeniem, ze swoim Bogiem — Woźnik pełen jest wewnętrznego niepokoju i rozdarcia, przetrwajający w sobie nie tylko chorobę, ale i pytania, na które nie ma odpowiedzi. Kiedy w rozmowie z Baszkinem Woźnik-Bułyczow stwierdza, że robotnicy, objawszy

stwierdzić, że w tym punkcie nastąpiło wyraźne zniekształcenie realistycznej zasady. Pamiętamy w krakowskich teatrach okres „ukośnych sufików“, które miały służyć chyba temu, aby było jakoś „inaczej i dziwniej“. Ale czemu ma służyć ukośny sufit w mieszkaniu Jegora Bułyczowa, doprawdy trudno odgadnąć. Jeżeli miał to być dach nad domem Bułyczowów, to trzeba by ze zdziwieniem dojść do wniosku, że mieszkają oni chyba na strychu? Tak źle z nimi jednak bodaj jeszcze nie jest. Ale jeżeli jest — to w takim razie dokąd prowadzą owe schody?

Próby rozwiązywania tej zagadki w ciągu przedstawienia przeszkadzają trochę w czystości odbioru pięknej skądinąd i logicznie zharmonizowanej całości. Spektakl należy do najlepszych z-widzianych ostatnio w Krakowie, jeżeli chodzi o wyrównanie poziomu aktorskiego, o powiązanie ze sobą tak trudnych do powiązania działań zespołowych, rozbitych na odrębne światły i ugrupowania Bułyczowów i „innych“, jeżeli chodzi o konsekwentne przestrzeganie naczelnego zadania reżyserskiego; ukazania wielkich namiętności ludzkich, rządzonych racjonalistyczną dyscypliną praw społecznych i psychologicznych. W tym sensie wiele postaci z tego przedstawienia pozostanie na długo w pamięci widzów. Oprócz, oczywiście, Woźnika, znajdzie się tu i Helena Chaniecka, która odtwarza żonę Bułyczowa, Ksenię, z oszczędną ekonomią i kulturą środków aktorskich, rysując z ogromną, ale zwięzłą plastyką postać ograniczonej rosyjskiej mieszczałki. Maria Kościalkowska potrafiła nadać Szurze bardzo indywidualne zabarwienie: na pół dzielecejącej, ale gorącej uczuciowo egzaltacji. Halina Gryglaszewska sylwetką odbiegała trochę od typu „jedrnej“ (wedle określenia Jegora) pokojówki Głafiry, ale jakże pięknie i wzruszająco objawiała swoją miłość. Halina Kwiatkowska jako Warwara odmalowała jedną z odmian bułyczowowskiego gatunku, zgodnie z stylem całości przedsta-

wienia, bez uciekania się do „nadbudówek“ charakteryzujących postać zewnętrznymi środkami. Tadeusz Burnatowicz to pełny Dostigajew, zadowolony z siebie, syty bogacz. Stefan Rydel jako Zwoncow był godnym mężem Warwary, choć może mniej w wymiarze mieszczańskim a bardziej arystokratycznym, w stylu swej postaci z „Płodów edukacji“. Natomiast trudniej byłoby zgodzić się z ujęciem przez Jadwigę Zmijewską roli Mielaniji, u której warto by stonować trochę patetycznego demonizmu na rzecz spojrzenia bardziej satyrycznego. Podobnie i Karol Podgórski jako Tiatin nie został potraktowany właściwie. Czy konieczny tu był ów nieco mazgajowaty sentymentalizm? W jednym i drugim wypadku wachtangowowski „Jegor Bułyczow“ mógł być dla krakowskich interpretatorów pouczającym przykładem, niestety — nie wiadomo dlaczego — nie było Krakowowi dane go oglądać. Pozostałe — nawet i drobniejsze — rótki opracowane zostały z ogromną rzetelnością i bogactwem odcieni psychologicznych. Myślę tu w szczególności o Ambrożym Klimczaku jako Baszkinie, Julianie Jabczyńskim jako Aleksym, Romanie Wójtowiczu jako popie Pawlinie, ale i Hanna Smółka (Elżbieta), Marta Stebnicka (Antonina), Władysław Neubelt (Doktor), Alicja Kamińska (Taisja), Michał Zarnecki (Mokrousov), Marian Cebulski (Łaptiew), Ludwik Ruszkowski (Donat) — dorzucali swoje części do tej rozległej panoramy obyczajowej. Wspaniała charakterystyczność postaci trębacza, znachorki i nawiedzzonego dała nadto Janowi Zabierzewskiemu, Jadwidze Dąbrowskiej i Jerzemu Fitió sposobność do rozwinięcia pełnej, bo nieprzesadnej, realistycznej groteski.

Oby to godne uczczenie wielkiego realisty rosyjskiego i Wielkiej Rewolucji, która go uskrzydliła — było początkiem nowego wielkiego repertuaru teatrów krakowskich.

HENRYK VOGLER